

на мир, безропотным смирением, трогательной доверчивостью, сердечной отзывчивостью и добротой.

Примечания:

[1] - Морозов А.Г. «Когда наш мудрый вождь умрет...» // Поэзия узников ГУЛАГа: Антология / Под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; Сост. С.С. Виленский. М.: МФД: Материк, 2005. С. 606-607. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[2] - Наряду с сатирическими портретами, встречаются положительные перцепции и позитивные отклики о людях, интересных авторам (Сергей Марков «Адмирал Колчак»; Берта Бабина-Невская «Спасибо»; Геннадий Бешкарев «На прощанье»).

Литература:

Ахметьев И. О неофициальной поэзии в «Самиздате века» // НЛО. 1998. № 34 (6). С.307.

Замятин Е. Я боюсь // Дом искусств. Пг., 1921. Сб. 1. С. 43-45.

Горелов А. Лена – солдат революции // Распятые: Писатели - жертвы политических репрессий / Авт.-сост. Дичаров З.Л.; Ист.-мемор. комис. Союза писателей Санкт-Петербурга. СПб.: Просвещение., 1993 [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.belousenko.com/wr_Dicharov_Raspyatye1_Vladimirova.htm

Боков В.Ф. Письмо Сталину из лагеря // Москва. 1999. № 9. С. 126.

Соколов В.П. Тени на закате: Стихотворения и поэмы, 1945-1982 / Сост. А.А. Истогина.- М.: Лира, 1999. С. 85.

Бешкарев Г. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://soulibre.ru/>

Дубровских Т. С. (Челябинск)

Поэтика фантастического в новеллистике Николая Асеева

20-е годы XX века превращают Россию, по известному выражению Евгения Замятина, в «фантастичнейшую из стран» [1]. Небывалое, странное, чудесное проникает в мир, разрушенный до фундаментальных основ и захваченный могучим космогоническим ураганом, на правах обыденных событий. Творческое воображение тщетно бросается вдогонку за социально-бытовыми метаморфозами и научно-техническими открытиями переходного времени. В поисках новых эстетических ориентиров и адекватных происходящему средств изображения писатели, в том числе и сторонники реалистического искусства, начинают активно прибегать к потенциалу поэтики необычайного. Стремительно расширяющееся пространство вторичной художественной условности выводит искусство слова за кажущиеся узкими рамки эмпирического опыта.

Николай Асеев, один из наиболее представительных теоретиков «литературы факта» [2], также попадает под обаяние неисчерпаемых возможностей фантастического допущения. В «Воспоминаниях о Маяковском» писатель подчеркивает, что активно постулируемая «артелью ЛЕФа» миметическая логика фактографического отражения действительности на практике отнюдь не всегда доказывает бесспорную целесообразность. Книги малой прозы автора, «Фантастические рассказы» (1925 год) и «Проза поэта» (1930 год), демонстрируют яркую реализацию принципа «Серапионовых братьев», заключающегося в абсолютной свободе творческой фантазии в противовес утверждению позитивистски объективного подхода к художественному познанию «левых мастеров» [3]. Общая заряженность произведений элементами заведомо неправдоподобного становится одним из ключевых циклообразующих механизмов рассматриваемых художественных единств.

В рассказах Николая Асеева, относящихся к первой половине революционного десятилетия, явно ощущается влияние западной футурологии с ее научно-фантастической направленностью. Не удовлетворенный реалиями настоящего, автор продуцирует оригинальную футурологическую модель «завтрашней» цивилизации. Картины иных миров закономерно оказываются пронизанными прямыми и косвенными отсылками к наследию родоначальников «фантастики рациональной посылки» [4] – Жюль Верна и Герберта Уэллса. Кроме того, в эстетико-философской концепции исследуемой новеллистики явно резонируют футуристическая инерция авторского творчества, с одной стороны, и идеологически оправданное понимание исторического процесса как поступательного движения, с другой.

Новелла «Расстрелянная Земля» показывает новый виток развития невероятно популярной в литературном дискурсе начала века темы установления межпланетного контакта [5]. Сюжетная схема рассказа в общих чертах калькирует романную фабулу «Войны миров»: марсиане в борьбе за энергетические источники и жизненное пространство нападают на более слабую в техническом отношении человеческую расу. Для расстреливаемых из галактических пушек землян остается последний путь к спасению – объединить оставшиеся силы и атаковать космического агрессора.

Образ «красной планеты», ставший специфическим индикатором природы фантастического, служит удобной площадкой для идейно-философских дискуссий эпохи. Хрестоматийным примером такого рода в отечественной литературе 1920-х годов, безусловно, можно назвать «Аэлиту». (Очерченная А. Н. Толстым общественно-политическая проблематика, к примеру, была подхвачена в «Повестях о Марсе» бывшего эгофутуриста Грааль-Арельского, сюжет которых завершается «победоносным восстанием марсианских рабочих против угнетателей капиталистов» [Марков 2000: 63]. В качестве важного литературного предшественника названных произведений необходимо также отметить «Красную звезду» А. Богданова.) Асеев также изображает идеологиче-

ский конфликт двух контрастных миров. В соответствии с распространенной на рубеже веков псевдонаучной теорией Персиваля Лоуэлла [Лоуэлл 2004: 48–78] писатель рисует древнюю инопланетную цивилизацию, оказавшуюся на пороге естественного вымирания, противопоставляя ее молодому и деятельному союзу людей. Отвлеченно-аллегорическое единоборство двух планет, переданное с отчетливо выраженной экспрессионистической интонацией, неизбежно проецируется на историческую действительность новой России, только что пережившей гражданскую войну и пребывающей в ожидании мировой революции. Однако новелла – на уровне метафорического осмысления – отнюдь не оборачивается милитаристским призывом к материальному уничтожению врага. Предваряя популяризуемую впоследствии (прежде всего благодаря автору романа «Последние и первые люди: история близлежащего и далекого будущего» Олафу Степлдону) в социально-фантастической традиции идею коллективного сверхума, писатель поэтизирует морально-духовную победу интегрированной волевой энергии землян, осмелившихся нарушить извечные вселенские законы, «сорваться со всех якорей» и начать свободное космическое плавание.

«Там, в спутавшемся огненном хороводе, выделилась новая яркая светящаяся точка и, встав на изломанный путь горящей Земли, медленно двинулась по своей орбите <...> Точка выросла в очертания планеты и – новая форма Земли наплыла на израненную и истерзанную планету, охватив ее и вплавив в себя в блеске, шуме и свете, торжественно продолжая шествие по выправленной орбите» [Асеев 1963: 73–74].

Как известно, одной из отличительных особенностей канона science fiction служит «стандартизация» психотипа ученого. Пунктирно обозначенная в «Расстрелянной Земле» конвенциональная фигура изобретателя «жюль-верновского образца» – исполненного величия и бесстрашия героя – становится центральным в созданной двумя годами позднее новелле «Завтра». Фабула исследуемого произведения строится вокруг узлового для рационально-фантастической традиции аксиологического конфликта искусственного и естественного начал. В недалеком будущем индустриальный мир окажется на грани экологической катастрофы. Спасти людской род от неминуемой гибели призвано переселение с агонизирующей земли в прекрасные летающие города, спроектированные гениальным инженером. Лишенный каких бы то ни было страхов и слабостей, ницшеанский образ конструктора-демиурга нового рукотворного мира представляет собой персонифицированную идею неоспоримого превосходства человеческого интеллекта над стихией природы. Символическое значение в контексте рассказа приобретает мотив хирургического пересоздания живого организма: в целях модернизации, необходимой для более качественного исполнения социальной функции, персонажу имплантируют его же собственное изобретение – механическое сердце. Последовавшее за успешно прове-

денной операцией неожиданное крушение опытных кинетических кварталов уже не может остановить череду масштабных технократических экспериментов запрограммированного на результат «железного мессии» [6] (название разбившегося города «Самолет 1» указывает на точку отсчета страшных испытаний индустриального общества).

«Покачнувшиеся и набок павшие здания устилали равнину. Большинство из них представляло груды обломков. Раскошенное стекло и согнутый, искорверканный металл создавали впечатление унылого первобытного хаоса <...> Динес положил руку на сердце. Оно билось звонко и ритмично, не усиливши скорости ударов» [Асеев 1963: 83].

Вымышленная реальность рассказа не отступает от представленной современной автору научной и обыденной картин мира. В 20-е годы XX века, в период тотального прожектерства, появляются интереснейшие концепции в области подвижной архитектуры и управления природными процессами. Жаркие дискуссии относительно перспектив стремительно развивающейся евгеники и механизмов антропологического усовершенствования ведутся не только в академической, но и политической среде. Ожидания скорого наступления эпохи изобилия и благоденствия соседствуют с алармической реакцией на абсолютизацию значения машины. Используя принцип экстраполяции диссонансов настоящего на плоскость будущего, автор с опасением вглядывается в завтрашний день и создает амбивалентную философско-фантастическую модель, антиномично сочетающую признаки утопической конструкции и логики предупреждения [7].

Мирообраз технократического универсума будущего в исследуемых образцах малой прозы формируют многочисленные механистические подробности. За неимением возможности вводить просторные описательные блоки автор наращивает научно-фантастическую «плоть» структурной модели произведений посредством активной технической детализации. Любопытно, что системы вымышленных артефактов в «Расстрелянной Земле» и «Завтра», датируемых соответственно 1921 и 1923 годами, не только регулярно пересекаются, но и эффективно дополняют друг друга. Например, такой знаковой для фантастической эстетики реалии, как аэромотору (мобильному средству передвижения по воздуху), лишь бегло упоминаемой в первой новелле, дается обстоятельно-инструктивное описание во второй. Однако Асеев-фантаст апеллирует в основном к эстетике «гуманитарно-неточного» знания – конструирует образы, используя целый ряд понятийно-обобщенных терминологических номинаций («энергорегулятор», «радиодинама», «кинотелефон») без какого-либо объяснения их устройства либо поэтически абстрактные формулировки («опыт внушения марсианам сна и покоя», «привод мысли на грандиозном маховом колесе Земли»). Не нарушая стремительную темпоритмическую организацию новеллистического нарратива иллюстративными отступлениями, автор рассчитывает на подготовленного читателя с недюжинной долей воображения.

Прогностический мотив выполняет важную вспомогательную функцию и в более позднем рассказе Асеева «Московская фантазия». Творческое сознание главного героя, в котором симультанно сплетаются три временных измерения, рождает живые картины гуманистической утопии грядущих десятилетий вплоть до тысячелетнего рубежа. Роман-тизированный автором футуристический облик Москвы отчетливо контрастирует с мрачной урбанистической панорамой «завтрашней» технократии и утверждает прогрессивно-оптимистическое видение будущего.

«И еще дальше... Вот, например, станция. Название – “2000 год”. Вся она играет огнями. И к ней тянет Ваньку Облакова. Он видит ее отсвет с Брянского уже сегодня» [Асеев 1963: 68].

Фантастическая ситуация двоемирия воплощается в пределах малой прозы Асеева и посредством реализации гротескно-сатирического вектора поэтики необычайного. От создания футурологических гипотез автор обращается к иносказательной критике настоящего. Границы жизнеподобного в двух соположенных рассказах – «Война с крысами» и «Охота на гиен» – нарушаются за счет введения в сюжет фантазмагорических зооморфных образов.

Общество благопристойных мещан времен нэпа в патологически раздвоенном сознании рассказчика «Войны с крысами» постепенно превращается в тревожащую его сон крысиную стаю. Причудливо изломанное пространство кошмара полностью захватывает рассудок героя и рождает сюрреалистическую иллюзию сопротивления бесовским силам. В рамках новеллы Асеев, по собственному признанию «благговевший» перед Гофманом, поднимает традиционную для эстетической системы немецкого классика тему мистических сторон ночи и актуализирует демонические мотивы.

«Я приподнял голову и в матовом свете предзорья увидел десятки перебегающих, шевелящихся, скользящих. Я поднялся на ноги, и серые стада поскакали, помчались вокруг меня в грохочущем хороводе» [Асеев 1963: 51].

«Охота на гиен» демонстрирует сходную фабульную композицию. Современные автору «городские джунгли» оказываются населенными своеобразными классовыми «химерами» – наполовину людьми, наполовину экзотическими животными. Под наблюдательным взглядом рассказчика «страшные человекообразные симулянты» [Маяковский 1969: 645], подобно чудовищным подопечным доктора Моро, начинают обнажать свою звериную сущность. Сатирически заостренный художественно-публицистический рассказ, направленный против безразличных к революционным идеалам обывателей, ориентирован на фельетонно-прозрачное аллегорическое прочтение.

«И в ответ на это из глаз его в мои плеснула такая волна сдержанной злобы и ожесточенности, что я понял, на какой смертельный вред он способен ради блеска своей шкуры. Он ушел, выгибая хребет и поджав хвост, зная, что поймать я его не в силах» [Асеев 1963: 22].

Итак, новеллистическая практика Николая Асеева 1920-х годов актуализирует элементы поэтики необычайного. Авторское внимание оказывается сфокусированным на формах рационально-логической и сатирико-гротескной условности, выполняющих важные в культурно-историческом контексте пореволюционного времени прогностическую и обличительную функции соответственно. Неповторимо-оригинальные фантастические миры, созданные в малой прозе писателя, позволяют наиболее выразительно и объемно показать новую парадигму отношений человека и окружающей его действительности.

Примечания:

[1] - Рассуждая об эволюции научно-фантастической традиции в разрезе отечественного литературно-исторического процесса, Е. Замятин отмечает: «<...> Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: романы А. Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид», роман автора настоящей статьи «Мы», романы И. Эренбурга «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.» [Замятин 2004: 108].

[2] - «Левый фронт искусств», как известно, выдвинул теорию «литературы факта», суть которой заключалась в «обязательности отражения действительности, в противоположность работе фантазии, выдумки, воображения», поскольку «воображение может обмануть, а действительность, подтвержденная фактами, обязательно оставит след в искусстве» [Асеев 1963: 668].

[3] - Вернувшись в Москву в 1922 году, поэт Н. Асеев вступает в ряды «производственников искусства» на творческой площадке ЛЕФа и поддерживает разработку агитационно-боевого революционного стиха, приравненного к оружию «строения жизни» и «высшей трудовой квалификации» [Литературные манифесты: От символизма до «Октября» 2001: 206].

[4] - В настоящей статье мы придерживаемся классификации, приведенной в трудах Е.Н. Ковтун [Ковтун 1999: 67].

[5] - С точки зрения тиражирования в послеоктябрьский период социально-технических фантастических сюжетов, в том числе маркирующих марсианскую тематику, любопытно привести замечание Е. И. Замятина: «В наши дни единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты, завтра – мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс» [Замятин 1990: 382].

[6] - Одноименное стихотворение «пролетарского поэта» В. Кириллова выразительно транслирует типологические характеристики образа человека будущего и содержит явные черты сходства с претворенной в новелле мифологемой изобретателя: «Вот он шагает чрез бездны морей, / Непобедимый, стремительный, / Искры бросает мятежных идей, / Пламень струит очистительный» [Кириллов 1921].

[7] - Исследователи наследия автора подчеркивают коллизионно-двойственное начало его художественной концепции, распространяющееся и на прозаическую практику. Д. Д. Николаев, рассуждая о панутопическом фазисе литературного процесса пореволюционного времени, останавливается на фигуре лефовца: «Мысль о существовании какой-либо высшей силы, властвующей над всем и всеми, чужда футуристам. Н. Н. Асеев в сборнике “Расстрелянная Земля” (1925) не признает ничего выше человека, и отдельный индивидуум в его книге как бы врывается в космос <...> Однако, подчиняя себе космос, человек невольно погружается в хаос, на смену единому Богу в реальности просто приходит много маленьких богов <...>» [Николаев 2006: 408].

Литература:

Асеев Н. Н. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.: Издательство художественной литературы, 1963.

Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990.

Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. Лица. М.: Русская книга, 2004.

Кириллов В. Железный Мессия // URL: <http://proletcult.ru/?p=222> (дата обращения: 14.04.2014).

Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999.

Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001.

Лоуэлл, П. Марс и жизнь на нем // Марс: великое противостояние. М.: ФИЗМАТЛИТ, 2004.

Марков В. Ф. История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алтейя, 2000.

Маяковский В. Клоп // Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Издательство «Художественная литература», 1969.

Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая. М.: Наука, 2006.